GeoCities

# FABRICAÇÃO DE ÓRGÃOS NO ARRAIAL DO TEJUCO - M.G.

***Diamantina, M.G., berço musical do Barroco Mineiro.***

É a atividade que coloca Diamantina, M.G., entre as primícias do período colonial mineiro: a célebre fabricação de órgãos construídos no Arraial do Tejuco ( hoje Diamantina, M.G.) pelo Padre Manuel de Almeida e Silva que é responsável pela fabricação do primeiro órgão de que se tem notícia em Minas Gerais. Este foi inaugurado oficialmente por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita a convite da Irmandade do S.S. Sacramento, na Igreja "de Santo Antônio do Arraial do Tejuco", em cujo local se ergue hoje a catedral de Diamantina, MG.

A data de 1782 é o primeiro ano em que seu nome aparece como organista em documentos.

J. J. E. Lobo de Mesquita foi também organista em outras igrejas; na Capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo, igualmente no Arraial do Tejuco, seu nome aparece tocando um órgão maior, construído pelo mesmo Padre Manuel de Almeida Silva, a convite da Ordem Terceira do Carmo, conforme consta no Livro de Receita ( de 1756 a 1810 ) desta Irmandade.

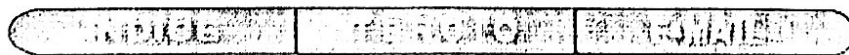
Foi ainda organista na Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Arraial do Tejuco e figurava na Irmandade das Mercês dos crioulos em 1788.

Transferindo-se para Vila Rica ( Ouro Preto, M.G. ) em 1798 trabalhou como organista na Irmandade do S.S. Sacramento, na matriz de Nossa Senhora do Pilar, de 1799 a 1800.

J. J. E. Lobo de Mesquita trabalhou dois anos em Vila Rica para a Ordem Terceira do Monte do Carmo; em seu Livro de Termos pode-se ler quais as obrigações que ele teria a cumprir como organista e compositor recém-chegado: aí o artista omite o sobrenome Mesquita. No mesmo livro citado consta no dia 15 de outubro de 1800 um contrato com Francisco Gomes da Rocha encarregando-o da música em razão da ausência de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita que transferia-se para o Rio de Janeiro onde foi organista da venerável Ordem Terceira do Carmo; foi nesta função que a morte o colheu em 30 de abril de 1805.

Considerando o fenômeno artístico, observa-se que a partir de 1770 aproximadamente surge na arte em Minas Gerais uma expressão artística mais leve, humana e graciosa: o Rococó.

É nesta fase que, oficialmente, se encontra a eclosão da originalidade criativa da música em Minas Gerais, no esplendor do Barroco Mineiro que é a primeira civilização urbana do Brasil.

Maria da Conceição de Rezende
Membro do Instituto Histórico e geográfico de Minas Gerais
Belo Horizonte- MG, fevereiro de 1999.

# Apresentação

## Reinauguração do órgão "Arp Schnitger" da Sé Catedral de Mariana, MG

A festa que assinala a recuperação e reintegração em seu lugar e função do velho órgão da Sé de Mariana convida o povo a reviver e a revigorar o seu passado, os tempos áureos e também árduos da fundação de uma sociedade peculiar. Neste dia, em que a cidade se reúne democraticamente para recapturar a singularidade da música de seus templos, em que sua nova população – principalmente os estudantes de sua Faculdade – tem a oportunidade de conhecer (ou reconhecer) o som barroco da época setecentista, essa linguagem simultaneamente erudita e popular, porque produto de um período de bateias e escravos fazendo anonimamente a glória da terra, trabalho de mulatos criadores de fascinante beleza nas pautas ou nas talhas, todos se dirigem à Sé, em significativa retomada de sua cidadania mineira.

Práticas e formas sociais do século XVIII em Mariana são aqui narradas pela historiadora Leila Vidal Gomes da Gama, analisando as naturais dificuldades e problemas de uma obstinada vontade de fazer e de ser, naquele Ribeirão do Carmo, cheio de promessas, ambições, fé e pecados. São também estas palavras a mistura de dons, entre altos e baixos, mas sempre uma homenagem a esta data em respeitoso espírito de verdade.

*"A História, sendo uma viagem, regressiva ao passado, há de ser vista como foi, e, já que não é dado trazer de volta os mortos à luz do nosso dia, temos que nos transportar nós mesmos, sem ilusões, ao dia em que eles viveram."*

Diogo de Vasconcellos

# Órgão

É bom lembrar que a palavra órgão nem sempre significou nas Sagradas Escrituras o instrumento de teclas que é hoje – uma infinidade de variações sonoras.

Em muitos textos da Bíblia deve entender-se por "órgão" não um determinado instrumento mas, todos os instrumentos de sopro, seja qual for a sua natureza que os Hebreus tinham conhecimento ou usavam. Quando o salmista diz: "Cantate Domino in chordis et organo", quer dizer: "Cantai ao Senhor acompanhando-vos com os vossos instrumentos de corda e com o órgão". Refere-se "órgão" a todos os instrumentos de sopro que os Hebreus tinham conhecimento e usavam.

# Órgão à "Oitava Curta"

"Nos órgãos corais (antigos, período barroco) geralmente de proporções muito limitadas, com um diapasão de pouco mais de quatro oitavas, era costume aproveitarem-se as sete teclas suplementares que todos tinham na parte inferior do teclado (aparentemente era mi, fa, fa#, sol, sol#, lá sib, si); aplicavam-lhe um dispositivo tão prático como curioso, conhecido na confecção do órgão como "oitava curta".

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, indica para o baixo cifrado "órgão ou cravo", não obstante contar com um órgão o Arraial do Tejuco, posteriormente cidade de Diamantina."

(Dicionário de Música de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, 2º vol., página 309. Verbete: "oitava")

# Diamantina e o artesanato de órgãos

Em Minas Colonial existiu no Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, MG, um artesanato de órgãos muito desenvolvido, sob o encargo do Pe. Manuel de Almeida Silva, possuidor de grande conhecimento no ramo.

A documentação está nos livros:

- Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira do Carmo, do Arraial do Tejuco; conforme resolução da mesa, registrou a construção do órgão a 3 de março de 1781.

O trabalho de construção foi ajustado a 13 de fevereiro de 1782, com o Padre Manuel de Almeida Silva.

- Livro de Receita (1756 a 1810), da Venerável Ordem Terceira do Carmo, do Arraial do Tejuco; registrou a 13 de fevereiro de 1782 o contrato da construção do órgão no valor de 1.100 oitavas de ouro.

- Livro de Termos: 17 de julho de 1789 – faz menção do ajuste com o organista José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, cujas obrigações se fixaram a 25 de julho de 1791.

***Observação***

"Não será errôneo sustentar que, em virtude de tais circunstâncias, o órgão deve ter sido não raro suplantado pelo cravo, como consta de uma documentação em Sabará, o Livro dos Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, pois se pagou a José Soares, por "tanger o cravo no dia da festa", em 1739, 2 oitavas e meia de ouro.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, indica para o baixo cifrado "órgão ou cravo", não obstante contar com um órgão o Arraial do Tejuco, posteriormente cidade de Diamantina.

*Mariana, 30 de março de 1975*

# *Órgão da Sé de Mariana*

O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico de Minas Gerais (IEPHA-MG) está terminando a restauração externa da Sé de Mariana. Muito há ainda a fazer no seu interior, como a substituição do piso de ladrilho por tábuas largas, a restauração de algumas arcadas carcomidas pelo cupim.

Obra especialmente de relevo é a restauração do seu Órgão. O mais autorizado organeiro do Brasil, em nossos dias, é o Sr. José Rigatto, que examinou minuciosamente o Órgão de nossa Catedral, por comissão do IEPHA-MG, e apresentou dele competente relatório, que publicamos em **O Arquidiocesano. A** convite de nosso semanário, José Rigatto oferece mais estas notas interessantíssimas:

"O Órgão da Sé de Mariana saiu, praticamente, da oficina do maior organeiro de todos os tempos, que, aliás, era o preferido de Sebastião Bach, que foi **Harp Schnitger**.

O alemão Henrique Hulemcapo (nome aportuguesado) montou em Lisboa, onde fora residir, uma fábrica de órgãos, no estilo dos de Harp Schnitger.

"Se analisarmos o Órgão da Sé de Mariana, vemos que ele não tem nada do estilo português, pois é totalmente idêntico aos órgãos alemães.

"Atualmente, a fabricação de órgãos voltou a basear-se no estilo dos órgãos de Harp Schnitger, tal a importância desse antigo organeiro germânico.

"Harp Schnitger está para o órgão como o Stradivarius está para o violino. É inestimável, pois, o valor do Órgão da Catedral Marianense. É o único na América Latina **a oitava curta**. Se especialistas europeus tivessem conhecimento do valor deste órgão da Sé de Mariana, creio que viriam a Mariana só para apreciá-lo".

Acrescentamos:

O Cônego Trindade registra em seu livro **Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana**, que o órgão da Sé de Mariana, que o Órgão da Sé de Mariana, oferecido pelo Rei Dom João V, "foi assentado por Manuel Francisco Lisboa em fins de março de 1751" (pág. 156)

# O ÓRGÃO DA CATEDRAL DE MARIANA

*Maria da Conceição Rezende Fonseca*

O resumo histórico do órgão localizado na Sé, Catedral de Mariana, Minas Gerais, Brasil, começa em Portugal com a doação do mesmo feita por D. João VI, no século XVIII. O instrumento foi pago pelo próprio Rei, sendo seu último presente à primeira Catedral de Minas Gerais.

As fontes de informação são as seguintes:

No Conselho Ultramarino de Lisboa, códice 1203, maço 11, feita por D. João V "pago do próprio bolsinho de Sua Majestade", conforme asseverou o Ministro Alexandre de Gusmão em carta dirigida a D. Frei Manuel da Cruz, bispo fundador da primeira diocese de Minas Gerais, em novembro de 1748.

Este bispo fez a solicitação ao Rei de Portugal em carta de 27 de janeiro de 1749. A resposta foi a carta régia de 28 de novembro de 1750, discriminando o serviço que deveria ser feito na reforma da Catedral, de onde se extraiu o seguinte trecho. . ." que a Igreja é de arcos e tribunas e em uma delas deveria assentar o órgão para o que se faria uma varanda". . .

Segundo se deduz das especificações contidas na encomenda contratual, o conjunto escultórico foi elaborado por artífices em Lisboa. (Ver Arquivo do Conselho Ultramarino de Lisboa, códice 2185, página 139, do "Registro de Ordens").

Com a morte do Rei foi retardada a remessa do órgão. D. José I deu ordem de partida para o Rio de Janeiro a 6 de dezembro de 1752. (Ver arquivo do "Tribunal de Consciência e Ordens", Lisboa, códice 1362, página 148. Informação obtida no Arquivo Público Mineiro, S. C. códice 69, página 106, verso).

José Antônio Gomes Freire pôs em hasta pública o serviço de montagem do órgão em Mariana: só compareceu um licitante, em Ouro Preto, com qualidade para fazer a instalação: Manuel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho. O documento de arrematação da obra se encontra no Arquivo Público Mineiro S. C. Códice 107, página 13.

A supervisão do instrumento quanto à parte musical foi feita pelo "mestre capela" Padre Gregório dos Reis, pelo organista Padre Manuel da Costa Dantas e o "chantre" Alexandre Nunes Cardoso — cantor-mor cujo nome aparece também, no "Áureo Trono Episcopal", documento sobre a fundação de Mariana.

A nomeação do primeiro organista, feita por D. Frei Manuel da Cruz ainda no ano da instalação da Diocese, conforme livro de "Provisões, Portarias e Licenças" da Cúria de Mariana, de 7 de março de 1748 a 28 de novembro de 1750, folha 88, verso, tem o seguinte texto: "1748 — Em 17 de dezembro se passou provisão de organista da Catedral de Mariana a favor do Padre Manuel da Costa enquanto não se mandar o contrário."

— O órgão da Sé Catedral de Mariana foi inaugurado no dia 2 de julho de 1753, nas solenidades dedicadas a Nossa Senhora, conforme calendário litúrgico da época.

— Uma anotação importante foi encontrada no Mosteiro de São Bernardo, Lisboa, em carta de Frei Vicente Pais da Anunciação, mestre de capela em 11 de fevereiro de 1750, no livro "Copiador", nº 308, maço 45. O texto é: "num dos caixotes de procedência de Lisboa, havia músicas para orquestra e coro, como missas, ofícios, música sacra, etc". Esta informação confirma a presença de livros de música muito antigos, anteriores ao terremoto de Lisboa a 1 de novembro de 1755. Estes livros se encontram no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, M.G., fundado por D. Oscar de Oliveira em 1973, com sede na Cúria Metropolitana.

## CARACTERÍSTICAS DO INSTRUMENTO

O órgão da Catedral de Mariana foi fabricado por Johann Hinrich Ulemkampf, autor do projeto original e cuja assinatura se encontra na estante onde se coloca a partitura, do lado direito na parte inferior, pouco visível devido à pintura colocada sobre ela.

Esse organeiro era o representante em Portugal, desde 1711, residente em Lisboa, dos órgãos alemães da linha Harp Snitger.

O órgão originariamente é à "oitava curta". No seu interior, na parte posterior, no alto, encontra-se a data de sua fabricação: "1723". Há também, na parte posterior, outra inscrição: "De El Rey para o bispado de Mariana."

Precisando de reparos nas flautas, cujo material não foi identificado, tornou-se necessário refundir esses tubos. O trabalho foi feito na Alemanha, em Hamburgo, pela firma Von Beckrath. A restauração foi toda dirigida pelo técnico, diretor da firma, Tim Skopp.



O órgão foi desmontado por este técnico no dia 27 de setembro de 1978, na Catedral de Mariana e reinaugurado a 8 de dezembro de 1984.

Com o mesmo projeto original de Johann Hinrich Ulemkampf, existe outro órgão na Catedral de Faro, em Portugal.

## *Órgãos*

Com um zelo especial a Igreja introduziu nos novos templos tudo o que podia conferir maior brilho ao culto. Um número considerável de livros corais, vindos de Lisboa e reproduzidos em Minas Gerais, foram importados quase ao mesmo tempo em que se inauguraram as primeiras igrejas.

Ao mesmo tempo, começou a importação de órgãos alemães, via Portugal, dos quais possuímos ainda dos de Mariana e de Tiradentes. As tentativas de construir órgãos em Minas Gerais com madeiras mais resistentes (por causa dos perigos do clima tropical e insetos) devem ter sido inúmeras, mas não há notícia concreta a esse respeito, com exceção do esforço titânico do padre Luiz Gonzaga Boavida, que construiu no famoso Colégio Caraça um com materiais exclusivamente mineiros. Em Diamantina, pelo que consta, os órgãos foram feitos no arraial. Não há documentos que expliquem como o Pe. Manoel de Almeida Silva conseguiu construir órgãos. Há indícios de que ele os teria trazido desmontados do Rio de Janeiro, oriundos talvez de Portugal. Nesse caso, o Pe. Manoel seria mais um montador de órgãos do que um organeiro propriamente dito.

### ↳ Órgão de Mariana

O magnífico órgão de Mariana encontra-se na Igreja da Sé. Trata-se de exemplar raro, único talvez na América Latina, fruto provável do gênio criativo do mestre organeiro Arp Schnitger (1648-1719). No ano de 1752, foi enviado a Mariana por vontade do soberano D. José I e definitivamente instalado na nova catedral no ano seguinte. O conjunto escultórico em madeira policromada, que guarnece o órgão, foi elaborado pelos artífices de Lisboa e montado em Mariana por Manoel Francisco Lisboa, pai do Aleijadinho.

Juntamente com o órgão vieram partituras encadernadas para órgãos, orquestra e coro, além de cartapácios.

A inauguração do órgão verificou-se a 2 de julho de 1753, nas solenidades da Assunção de Nossa Senhora, pelas mãos do organista Padre Manoel da Costa Dantas.

É considerado como obra prima do barroco alemão, tendo sonoridade incomparável. Durante quase dois séculos acompanhou as cerimônias religiosas até que, a 8 de dezembro de 1937, foi ouvido pela última vez.

Em 1978, um grupo de empresas alemãs estabelecidas no Brasil se prontificou a custear a completa restauração do órgão, que foi enviado para Hamburgo. E, no dia 8 de dezembro de 1984, exatamente 47 anos após a última apresentação, soou novamente em voz jubilante, sob os acordes da Missa em Fá Maior, de José Emerico Lobo de Mesquita, executada por Francis Chappelet.

### ↳ O Órgão da Catedral de Mariana

O resumo histórico do órgão localizado na Sé, Catedral de Mariana, Minas Gerais, Brasil, começa em Portugal com a doação do mesmo feita por D. João V, no século XVIII. O instrumento foi pago pelo próprio Rei, sendo seu último presente à primeira Catedral de Minas Gerais.

As fontes de informações são as seguintes:

No Conselho Ultramarino de Lisboa, códice 1203, maço 11, feita por D. João V "pago do próprio bolsinho de Sua Majestade", conforme asseverou o Ministro Alexandre de Gusmão em carta dirigida a D. Frei Manuel da Cruz, bispo fundador da primeira diocese de Minas Gerais, em novembro de 1748. (Copiador de cartas reservadas)

Este bispo fez a solicitação ao Rei de Portugal em carta de 27 de janeiro de 1749. A resposta foi a carta régia de 28 de novembro de 1750, discriminando o serviço que deveria ser feito na reforma da Catedral, de onde se extraiu o seguinte trecho ... "que a Igreja é de arcos e tribunas e em uma delas deveria assentar o órgão para o que se faria uma varanda"...

Segundo se deduz das especificações contidas na encomenda contratual, o conjunto escultórico foi elaborado por artífices em Lisboa. (Ver Arquivo do Conselho Ultramarino de Lisboa, códice 2185, página 139, do "Registro de Ordens").

Com a morte do Rei foi retardada a remessa do órgão. D. José I deu ordem de partida par o Rio de Janeiro a 6 de dezembro de 1752 (Ver arquivo do "Tribunal de Consciência e Ordens", Lisboa, códice, 1362, página 148. Informação obtida no Arquivo Público Mineiro, S. C. códice 69, página 106, verso).

José Antônio Gomes Freire pôs em hasta pública o serviço de montagem do órgão em Mariana: só compareceu um licitante, em Ouro Preto, com qualidade para fazer a instalação: Manuel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho. O documento de arrematação da obra se encontra no Arquivo Público Mineiro S. C. Códice 107, página 13.

A supervisão do instrumento quanto à parte musical foi feita pelo "mestre de capela" Padre Gregório dos Reis, pelo organista Padre Manuel da Costa Dantas e o "Chantre" Alexandre Nunes Cardoso – cantor-mor cujo nome aparece também, no "Áureo Trono Episcopal", documento sobre a fundação de Mariana.

A nomeação do primeiro organista, feita por D. Frei Manuel da Cruz ainda no ano da instalação da Diocese, conforme livro de "Provisões, Portarias e Licenças" da Cúria de Mariana, de 7 de março de 1748 a 28 de novembro de 1750, folha 88, verso, tem o seguinte texto: "1748 – Em 17 de dezembro se passou provisão de organista da Catedral de Mariana a favor do Padre Manuel da Costa enquanto não se mandar o contrário."

O órgão da Sé Catedral de Mariana foi inaugurado no dia 2 de julho de 1753, nas solenidades dedicadas a Nossa Senhora, conforme calendário litúrgico da época.

### Características do Instrumento

O órgão da Catedral de Mariana foi fabricado por Johann Hinrich Ulemkampf, autor do projeto original e cuja assinatura se encontra na estante onde se coloca a partitura, do lado direito na parte inferior, pouco visível devido à pintura colocada sobre ela.

Esse organeiro era o representante em Portugal, desde 1711, residente em Lisboa, dos órgãos alemães da linha Arp Schnitger (1648-1719).

O órgão originariamente é à "*oitava curta*". No seu interior, na parte posterior, no alto, encontra-se a data: "1723". Há também, na parte posterior, outra inscrição: "De El Rey para o bispado de Mariana."

✓ *Composição do órgão*

Dois teclados: CDEFGA – c'''/45

*1º. Manual (inferior): Órgão Principal*

Flautado aberto 8'
Oitava real 4'
Quinta real 2' 2/3
Décima quinta 2'
Décima sétima 1'3/5
Cheio a 2 vozes – B
Cheio a 4 vozes
Corneta real a 5 vozes – D

Flautado 16' tapado
Flautado 8' tapado
Voz humana 8' – D
Trombeta real 8' – B
Trombeta de batalha 4' – B (horizontal)
Clarim 4' – D (horizontal)

*2º. Manual (superior): Órgão positivo*

Décima quinta 2'
Décima nona 1' 1/3
Vigésima segunda 1'
Cheio a 3 vozes – B
Cheio a 2 vozes - D
Cornetilha d'ecos a 2 vozes – B
Cornetilha d'ecos a 3 vozes – D
Flautado 8' tapado
Flautado 4' tapado
Flautilha 4' – D
Pedal (oitava curta: CDEFGA – cº) ligado diretamente ao 1º
Manual Contrabaixo 16'
Acessórios: Rouxinol
Tambor (acionado por dois pedais além de cº).

## Visão atual

Precisando de reparos nas flautas, cujo material não foi identificado, tornou-se necessário refundir esses tubos. O trabalho foi feito na Alemanha, em Hamburgo. A restauração foi toda dirigida pelo técnico, diretor da firma, Tim Skopp.

O órgão foi desmontado por este técnico no dia 27 de setembro de 1978, na Catedral de Mariana e reinaugurado a 8 de dezembro de 1984.

Com o *mesmo projeto original* de Johann Hinrch Ulemkampf, existe outro órgão na Catedral de Faro, em Portugal.

A firma que restaurou o órgão na Alemanha é: "Rudolf von Beckerath" – Hamburgo.

Mª Conceição de Rezende
Primavera de 2.000.
Mariana - M.G.

## *Os organistas*

### José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

Considerado o chefe da escola mineira dos setecentos, autor da mais antiga obra musical escrita em partitura (Tercio – 1783), foi organista e compositor em função de seu emprego encarregado da música em funções religiosas: por isto sua música está mergulhada nas fontes do catolicismo.

O roteiro artístico de Lobo de Mesquita como organista está diretamente relacionado com a difusão dos órgãos em Minas Gerais.

O Padre Manuel de Almeida Silva é responsável pela fabricação do primeiro órgão de que se tem notícia em Minas; este foi inaugurado oficialmente por J. J. E. Lobo de Mesquita, convidado pela Irmandade SS. Sacramento, na Igreja de Santo Antônio do Arraial do Tejuco, em cujo local se ergue hoje a Catedral de Diamantina. A data é 1782; é, também a primeira vez que o nome desse organista aparece em documentos. Lobo de Mesquita foi também organista em outras igrejas: na Capela de N. S. do Monte do Carmo, igualmente no Arraial do Tejuco, tocando em um órgão maior, construído pelo mesmo Padre Manuel de Almeida Silva de 1782 a 1789, a convite da Ordem Terceira do Carmo, conforme consta no "Livro de Receita" (de 1756 a 1810) desta Irmandade. Foi ainda organista na Igreja de N. Senhora das Mercês, do Arraial do Tejuco (hoje Diamantina) e figurava na "Irmandade das Mercês dos crioulos" em 1788. Consta que um órgão foi doado à Confraria N. S. das Mercês por Conrado Brant, irmão do contratador de diamantes Felisberto Brant.

Em 1798 transferiu-se para Vila Rica (Ouro Preto) onde trabalhou como organista na Irmandade de SS. Sacramento, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de 1799 a 1800. Encontrou aí Jerônymo de Souza Lobo, organista, violinista e compositor. Ambos, aliados a Francisco Gomes da Rocha, atuaram dentro da mesma Igreja e para a mesma Irmandade.

"Muito trabalhou Lobo de Mesquita em Vila Rica para a Ordem Terceira do Monte do Carmo; em seu "Livro de Termos", correspondente ao ano de 1798 pode-se ler quais as obrigações que J. J. E. Lobo teria a cumprir como organista e compositor recém-chegado: aí o artista omite o sobrenome Mesquita. No mesmo Livro cotado consta em outubro de 1800 um contrato com Francisco Gomes da Rocha encarregando-o da música, em razão da ausência de J. J. E. Lobo de Mesquita que permaneceu dois anos em Vila Rica.

Atuando como organista da Ordem Terceira do Carmo, a morte o colheu no Rio de Janeiro em 30 de abril de 1805". (F. Curt Lange)

Entre outros organistas que possivelmente tenham atuado em Diamantina têm-se notícia que, em 1788 Thomazia Onofre do Lírio também tocava órgão para a Confraria de N. S$^a$ das Mercês.

Anna Maria dos Santos Martyres, organista cega, substitui J. J. E. Lobo de Mesquita, na Ordem Terceira do Carmo. Foi a primeira mulher a tocar órgãos nas igrejas de Minas: conseguiu porque era cega. Começou a trabalhar em 1795, sem emolumentos. Faleceu a 30 de agosto de 1806 e está sepultada na nave da Igreja do Carmo em Diamantina.

## Gabinete do Cardeal Arcebispo de Aparecida

Pr. N. Sra. Aparecida, 220
12.570 – Aparecida – SP
18-6-1975

Exmº Prezadíssimo Senhor Arcebispo Dom Oscar de Oliveira
In Sinu Jesu!

Como prometi, informo que na Fazenda do Rio de São João da paróquia de Bom Jesus do Amparo, existe o esqueleto de um orgam, na preciosa Capela dessa fazenda que dada em 1800, ou pouco depois. Segundo é tradição e consta também da "Nota Bibliográfica do Cel. João Motta Ribeiro construtor da fazenda, no referido orgam tocou o célebre Carlos Gomes".

Em 1876, formaram-se, na Academia de Direito de São Paulo, o Dr. Manoel Teixeira da Fonseca Vasconcellos e o Dr. João Pinto Moreira, ambos netos do Cel. João da Motta Ribeiro, e, ambos particulares do célebre companheiro Carlos Gomes, e, outrossim, musicistas, apaixonados, violinistas. Indo a Campinas para uma festa, tomaram conhecimento da capacidade de Carlos Gomes, ainda jovem, e, eles ainda acadêmicos... Conseguiram, depois, levar Carlos Gomes para colaborar com eles em festejos da Academia, e, então, tornaram-se Carlos Gomes conhecido e admirado, não só nas salas acadêmicas, e, sim, na Paulicéia toda.

O Dr. Manoel Teixeira foi advogado, deputado e magistrado. O Dr. João Pinto, secretário da Província de Minas, advogado, deputado geral e um dos grandes oradores particulares do Império.

Carlos Gomes tinha 20 anos na quadra da formatura dos dois jovens mineiros. Julgo possível que a sua vinda a Minas terá sido por ocasião do casamento do Sr. João Pinto, realizado na Capela da fazenda do Rio de São João, por volta de 1860, ou, após o seu regresso da Itália, onde se fez o grande Maestro.

Na sua convivência com os Acadêmicos de São Paulo foi que ele compoz a histórica "Hino Acadêmico", oficial até hoje na Academia das Arcádias, junto à Igreja de S. Francisco, em São Paulo. Lembro-me bem de que, sendo eu ainda menino, ouvi meu Pai lendo, em o jornal "Comércio de São Paulo", de Eduardo Prados, um panegírico de Carlos Gomes, creio que por ocasião do seu falecimento, em 1896; no qual panegírico, se narrava toda essa crônica de Carlos Gomes com seus dois amigos; ambos, tios de meu Pai, João de Vasconcelos Teixª da Motta. A ida de Carlos Gomes para a Itália e a sua formatura na Música foram graças à proteção do Imperador D. Pedro II.

Para mim, a bênção de V.Excia., quem abraço fraternalmente.

E.Carv. Motta - Arcebispo de Aparecida.

# O balé dos Profetas em Congonhas

Germain BAZIN

(Do livro "Aleijadinho" – Fragmento traduzido por Lais Corrêa de Araújo)

Agora, é à face do céu que os profetas lançam suas maldições. O infinito ondear das montanhas de Minas para de súbito, dando lugar a uma vasta vertente de espaço entre a Serra de Ouro Branco, a leste, e a Serra de Santo Antônio, ao norte e a oeste. Ao alto, sobre a orla desse circo, gesticulam esses acrobatas que, com seus gestos loucos, parecem ter dispersado os montes, aplainando o espaço. Sobre os três planos do adro, os profetas ordenam seus gestos simetricamente em relação ao eixo da composição, formando assim um balé. Abrindo a dança, de cada lado do brasão central, *Isaías e Jeremias* se apresentam frontalmente; segurando solenemente dois enormes filactérios, são como as pilastras, os elementos cardiais desta porta mística; seus olhares, no entanto, quase totalmente abertos, convergem. Atrás deles, sobre a primeira pilastra, os peregrinos, subindo as rampas da escada, encontram à sua esquerda *Baruch*, à direita *Ezequiel*, em posição igualmente frontal, *Ezequiel* inclinando-se para *Baruch*. Depois, no terraço do adro, à saída da escada, *Daniel e Oséias*, colocados de perfil em posição semelhante, estáveis, o joelho fletido, os braços colados ao corpo, se enfrentam. Mais longe, *Jonas e Joel*, de três quartos, voltam-se as costas; enfim, formando uma espécie de bastão com os ângulos curvilíneos do adro, *Abdias e Habacuc* levantam simetricamente um o braço direito, o outro o esquerdo, e nas duas extremidades *Amós e Nahum* se apresentam de novo de face, *Nahum* girando sobre si mesmo.

# O Balé dos Profetas em Congonhas

Germain BAZIN

Pode-se dizer que, a partir do século XVII, o próprio princípio da composição barroca é a do balé. É por correspondência, oposições e compensações, segundo as leis da rítmica e não as da geometria, que se ordenam nas igrejas do século XVII e mais ainda nas do século XVIII, os gestos e os atributos das figuras pintadas e esculturadas. O que, em aparência e tomado isoladamente, parece contorsão, responde a uma necessidade essencial, a do ritmo. Essa figura de bispo ou de Chefe da Igreja, que vacila numa cornija, é absurda em si, mas se justifica por alguma outra cujo gesto lá em baixo a chama ou a prolonga.

Desse concerto de atitudes, de gestos, de gritos e de mímicas nasce uma harmonia que "encanta" o espectador, e em nenhum lugar, sem dúvida, esse encantamento é mais cativante do que nas igrejas suevas, bávaras, francônias do século XVIII. Dir-se-ia que os gestos se tornam cada vez mais desordenados, quando são mais estreitamente governados pela rítmica. No século XVII, essas figuras tinham ainda uma função expressiva, decorrente do teatro; no século XVIII, por sua própria exageração, em um Joseph Anton Feuchtmayer, por exemplo, elas perdem todo valor de expressão e só têm uma função rítmica. A imaginação dos artistas então é governada não pelo teatro mas pela música – ou por esta música em figuras que é a dança.

O balé sagrado se desenrolando sobre um adro de igreja é um tema que se encontra algumas vezes na arte barroca. Há diversos na Sicília. No século XVIII, em Módica, sobre a escada monumental que conduz à Igreja de São Pedro, os apóstolos imitam o êxtase, completados sobre a fachada pelas estátuas de Cristo e da Virgem, do Antigo e do Novo Testamento, aos quais domina, no frontão, o Cristo da Glória. Em São Benedito de Catane, numa espécie de vestíbulo, anjos e arcanjos acolhem com gestos graciosos o fiel que entra na igreja.

O balé de estátuas mais semelhantes ao de Congonhas de Campos gesticula sobre o adro de San Sebastiano d'Aci Reale; é formado de personagens do Antigo testamento. Às vezes, este balé e "dançado" pelos anjos levando os instrumentos da Paixão; nesse gênero, já havia um nos contrafortes da igreja construída por Dom Rodrigo de Moura Telles, no Bom Jesus do Monte, em Braga. O mais belo balé dos instrumentos da Paixão é o dos Dez Anjos dispostos sobre a ponte Santo Anjo em Roma por uma equipe de escultores romanos sob a direção de Bernini. No Bom Jesus do Monte de Braga, os personagens dos Cinco Sentidos não formam sobre os patamares da escada – tema coreográfico por excelência – as figuras de um balé?

# O Balé dos Profetas em Congonhas

Germain BAZIN

Em Congonhas, diversos dos profetas são semelhantes, como atores da mesma companhia; mas eles enquadram alguns protagonistas que carregam em si todo o sentido do drama. Vencedor do leão, *Daniel*, cingido de louros, é apresentado como herói, seguro de seu poder; esta figura é para o Aleijadinho o que *Davi* é para Donatello. *Abdias*, o braço estendido, levanta ao céu o dedo do justiceiro do qual depende para o mundo o perdão ou a maldição; por esse gesto como pelo do chefe do balé todos os outros regulam a sua atitude; *Ezequiel* carrega em seu braço dobrado toda a cólera de Deus para espalhá-la pelo universo como semente de maldição.

Prolongando o gesto de *Ezequiel, Habacne* levanta o braço para maldizer e parece levado pela violência de seu gesto como se ele mesmo fosse arrastado por essa queda que prevê para seu povo. Embriagado da palavra de Deus, *Nahum* vacila, embotado; seu corpo se abate, sua face, que lembra a do Simeão de Giovanni Pisano, parece nascer de sua barba que se enraíza em seu peito. Comparável ao Moisés de Sluter, *Isaías* se refugia numa sabedoria inumana; seu caráter taciturno é mais terrível que o dos outros, toda sua força parece concentrada em seu pensamento; esta fronte enrugada abriga o raio.

Mas de todas essas figuras, a mais genial é a de *Jonas*. É concebido como que no momento mesmo em que é lançado fora do ventre do monstro marinho. Sua face de narinas afiladas, de olhos cavos, de boca entreaberta, é a face de um morto, mas de um morto que ressuscita, pois esta boca freme, essas narinas se dilatam e esses olhos vazios estão feridos pela luz. Esta face é estreitamente aparentada com a do Cristo da Pregação na Cruz, dos Passos; um vindo da vida e o outro da morada das sombras, esses dois seres se encontram na mesma soleira. O sincronismo é assim perfeito; a ressurreição de *Jonas* prefigura a do Cristo e seu renascimento para a luz depois de três dias de renascimento para a luz depois de três dias de trevas, a salvação do pecador remido pelo sangue divino. Mas não será ele um outro ator representando esse inefável: a vida retomando posse de um cadáver?

O conjunto de Congonhas constitui uma das séries mais completas do colegiado profético. Os profetas são em número de doze: os quatro grandes, *Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel*, aos quais oito menores acompanham *Jonas*, Joel, Baruch, Oséias, Nahum, Abdias, Habacuc, Amós. Explicam-se mal, entretanto, certos elementos da escolha, feita por algum padre.

Surpreendente é a ausência de *Zacarias*, considerado geralmente como um dos mais importante e ao qual foi preferido *Abdias*, que só escreveu 21 versículos ou *Nahum*, personagem episódico.

Germain BAZIN

Não se acha também aquele que é considerado como o fundador do Antigo Testamento, *Moisés*; sua ausência, entretanto, é conforme a regra estrita, pois ele não é um profeta e sim um patriarca. As inscrições que figuram nos filactérios não podem ser um guia útil para encontrar a fonte em que se baseou o Aleijadinho. As referências aos versículos que são gravados poderiam fazer supor que esses textos são citações dos escritos proféticos; mas não o são; esses textos, redigidos por qualquer clérigo, contem alusões ao traço mais marcante da biografia do personagem. Nota-se aqui e ali alguns barbarismos e curiosas adjunções de letras eufônicas, que devem ser arranjo do escultor.

Falou-se bastante de influências "góticas", até mesmo "bizantinas", no Aleijadinho, mas nunca se pôde apresentar provas de uma ação exercida sobre nosso artista por obras anteriores a seu tempo. Quando teve de fazer os profetas de Congonhas, certamente procurou uma documentação sobre esse tema novo para ele.

Deve, em qualquer biblioteca, ter se debruçado sobre uma série de gravuras florentinas do Quatrocentos, que lhe forneceram o elemento do exotismo que procurava; os chapéus estrangeiros o atraíram, tomou-os como modelo, criando ele mesmo algumas variantes, e se inspirou também no tipo fisiognômico grego, elegante e de estirpe, que dá à maior parte de seus profetas, ao encontro de toda tradição. Apenas para *Isaías* e *Nahum* ele empregou como atributo profético este envelhecimento marcado por uma barba fluvial, tradicional entre os personagens do Antigo Testamento. Quatro desses profetas, *Daniel, Baruch, Amós* e *Abdias* são jovens imberbes; *Oséias, Jonas, Joel, Jeremias, Habacuc* e *Ezequiel* decorrem todos do mesmo tipo de idade madura, embora ainda jovem, com a barba e o bigode cuidados, apresentando também analogia com o tipo cristológico da *via crucis*, mas "asiatizado" pelo nariz afilado e convexo, substituindo ao nariz reto e – sobretudo em certos profetas – pelos olhos ligeiramente amendoados.

Pode-se entrever enfim, por essas aproximações, como pode chegar ao Aleijadinho algum reflexo da extravagância dos profetas góticos, criados por Sluter, graças à intermediação do gravador florentino, recopiando o Mestre E. S. Vimos que o *Isaías* de Congonhas do Campo parece derivar do *Amós* e do *Habacuc* florentinos; ora, o *Ezequiel* é uma cópia invertida de um São João do mestre germânico, enquanto que o gesto de *Habacuc* foi inspirado no de Judas Tadeu da mesma série. A ligação misteriosa entre o Aleijadinho e o mundo da idade média, pressentida por certos críticos, acha-se, pois, estabelecida.

# O Balé dos Profetas em Congonhas

Germain BAZIN

Orientado para o "goticismo" por um instinto primitivo, reforçado por essas gravuras, nas quais ele fora buscar os modelos das vestes, o Aleijadinho se achava também levado pela tendência própria do estilo rococó a voltar às formas medievais, notadamente no amarrotado das dobras e nos aspectos das cabeças, verificada na Alemanha, onde esta tendência provém freqüentemente de uma imitação voluntária, e na área da expansão ibérica, onde se deve incluir a arte napolitana dos presépios. O busto do Museu de Lisboa, proveniente de um presépio português, que é o de um tocador de sanfona, não está próximo dos profetas de Congonhas? Aqui, é a inspiração musical que provoca o élan do personagem, alvoraçando com seu sopro a barba e os cabelos. Outras imagens de santos, portugueses ou brasileiros, existentes no Brasil mesmo, mostram claramente este jeito "gótico" da segunda metade do século. O élan de inspiração barroca arrebata os profetas de Congonhas, faz explodir seus gestos sobre a tela azul do céu impassível de Minas gerais. Mas um sopro mais profundo os anima, um instinto que dá ao estilo oratório do barroco uma força de convicção tirada da fé das idades antigas. Dois homens disputam a alma do Aleijadinho, tão expostos entre si que, à falta de toda documentação, jamais se pensaria em reunir sob um só nome tantas obras diferentes. O arquiteto-decorador pertence ao mundo do século XVIII, mas quando empunha o cinzel, para modelar uma estátua, sua visão das formas é a de um homem da Idade Média. Quando desenha um monumento ou um adorno, quando esculpe um retábulo, a imaginação e a mão de Antônio Francisco se movem com naturalidade nas inflexões, curvaturas, ressaltos de formas que exprimem a pluralidade do espaço barroco. Mas, como um artesão romano ou gótico, o imagineiro concebe o espaço como um ambiente heterogêneo e descontínuo, e sua mão, martelando as passagens, constrói a estátua plano por plano. Deve-se ver na dupla natureza do mestiço a origem dessa contradição? Pode-se pensar que o sangue negro lhe transmitiu alguns instintos primitivos. Entretanto, essa regressão primitiva aparece em Portugal desde a época gótica, e de Portugal passou para o Brasil com o barroco. Existe uma arte provincial barroca, como há uma arte provincial romana. Em todo tempo, os lugares adjacentes interpretam de maneira menos ou mais evoluída as formas inventadas pelos centros de origem. A América Latina é um terreno privilegiado para o estudo desse fenômeno; todas as formas da civilização ocidental, anteriores ao barroco, cruzam-se com o retorno ao pré-colombiano e às formas cultas do barroco e do rococó. Todos os aspectos desse neoprimitivismo se reencontram no Brasil, desde a inspiração popular à regressão para o medieval. Em uns, é apenas fraqueza, em outros tem a frescura de fonte. O poderoso gênio do Aleijadinho imprime-lhe o vigor de uma renovação que toma o valor profético de um adeus, na aurora do mundo moderno.

# ESCULTURA

Sylvio Vasconcelos

*"Minas nunca mais... deu outra corrente análoga em sua história".*

Transcreve-se aqui parte do artigo de Sylvio Vasconcelos em: "Minas Gerais – terra e povo", Editora Globo: Porto Alegre. Edição Comemorativa dos dois séculos e meio da Capitania de Minas Gerais" (1720).

É o melhor comentário que se pode resumir para a escultura mineira.

## Os retábulos

Alguns retábulos, embora executados após os primeiros anos de povoamento, conservam-se fiéis a modelos adotados no século XVII. São robustos e exuberantes. Acentuam volume e profundidade. Suas grossas colunas torsas deixam-se envolver por ramos de parreira. Largas folhas de acanto integram sua ornamentação. A parte superior se compõe de arquivoltas concêntricas, prolongadas das colunas, em composição visivelmente inspirada nas portadas românicas. São encontrados nas Matrizes de Cachoeira do Campo e de Ouro Branco e na Capela de N.Sra. do Rosário do Padre Faria, em Ouro Preto. Com freqüência incorporam arabescos em tramas losangulares, pelicanos e querubins. São totalmente recobertos por folhas de ouro. Tem igual tratamento a talha executada nos revestimentos de madeira, no geral aplicados no arco-cruzeiro, e as laterais das capelas-mores.

Os retábulos mais difundidos e típicos da região conformam-se a partidos originados dos descritos. As colunas torsas são conservadas, mas distanciadas umas das outras para permitir a inserção de nichos e peanhas que acolhem imagens. O conjunto e os detalhes são mais delicados e, nas superfícies de fundo, aparecem o vermelho, o azul e o branco. Maior alteração surge no coroamento de onde desaparecem as arquivoltas. A peça ganha em verticalismo e se arremata com sanefas. Tornam-se menos salientes as folhas de acanto; a viçosa vinha se raquitiza. O conjunto é mais plano e menos preocupado com a profundidade. Os nichos centrais abrem-se como janelas que a decoração emoldura.

Nos retábulos de maior vulto as sanefas são substituídas por dosséis, de onde pendem cortinas também entalhadas na madeira. Quase todos os conjuntos pertencentes a capelas-mores adotam essa solução. A Matriz de Tiradentes conserva a mais monumental composição da espécie. O vulto da obra e a largura de seu tratamento lembram o estilo Luiz XIV, mais pomposo que elegante, mais imponente que delicado.

# OS TEMPLOS

Preferem as plantas de nossos templos, desde o primeiro século, os partidos retangulares de origem basilical que, excepcionalmente, evoluíram para as soluções poligonais e circulares de origem bizantina. Neste partido, mormente nas realizações jesuítas, aparece também com freqüência, a cruz latina, acentuada por capelas laterais profundas. Corpos de uma ou três naves, definidas por pilares ou arcadas, cobrem-se de abóbadas de madeira ou tetos de seção trapezoidal.

A capela-mor, de menores dimensões, emoldura-se pelo arco cruzeiro e cerca-se de sacristias, consistórios e depósitos. Depósitos que, vez por outra, se prolongam para a frente, ladeando a nave.

Na frente, se erguem as torres, duas ou uma só, lateral ou central, conhecendo-se casos singulares de torres traseiras, provisórias, como por exemplo, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina.

As torres acompanham a evolução, e de tal modo, que proporcionam ao gênio de Antônio Francisco Lisboa inventa-las cilíndricas, como antes não se tinham pensado na tradição cristã.

Óculos também se amoldam em recortes assemelhados a olho de boi, e portais tremidos, instáveis, fecham-se com vergas também curvas, que sobrepostas, originadas do plateresco, definem a nobreza da entrada principal. Cartelas, fitas falantes, armorial das ordens, querubins e símbolos que, descansando na portada, sobem aflitos pelas paredes acima, buscando o alto. Conjunto que confirmaria a capacidade do mestre Aleijadinho, engrandecida pelo uso e descoberta que fez ele de um novo material: a pedra-sabão.

E, do mesmo modo que a arquitetura, evolui também a decoração interior, principalmente os retábulos e as pinturas. A princípio planas, quase simples molduras para um quadro central, motivo das composições proto-barrocas, posteriormente entregam-se inteiramente aos retorcidos, às colunas salomônicas, que se completam em arquivoltas concêntricas, trançadas de parreiras onde pousam querubins, pelicanos e fênix beliscando uvas.

A pintura central é agora trono profundo, assemelhando o altar às portadas românicas, onde em sucessivos supedâneos assenta-se, no alto, o padroeiro. Mais adiante, as arquivotas se abrem em dosséis, com sanefas e cortinas pendentes, de madeira, sustidas por anjos, inserindo-se nichos e peanhas entre as colunas para revelar outros santos dignos de veneração.

A complexidade, ainda refreada, do segundo tipo, perde-se quase na confusão neste período áureo do barroco, que caracteriza as primeiras matrizes mineiras.

Confusão tamanha, riqueza tão esplendorosa, que se exaure, cansa, recomendando a retomada de um espírito mais ordenado e claro, que redundaria afinal no estilo D. Maria I, com decoração miúda, espalhada, sobreposta a fundos lisos, onde impera a margarida – interregno final do barroco, entre o rococó e o neoclássico que chegava.

De "Arquitetura dos Templos", Sylvio de Vasconcelos.

ESPECIFICAÇÃO DO TEMA:

BARROCO MINEIRO: SÍMBOLO DO ILUMINISMO

ÉPOCA: SÉCULOXVIII: FASE ILUMINISTA

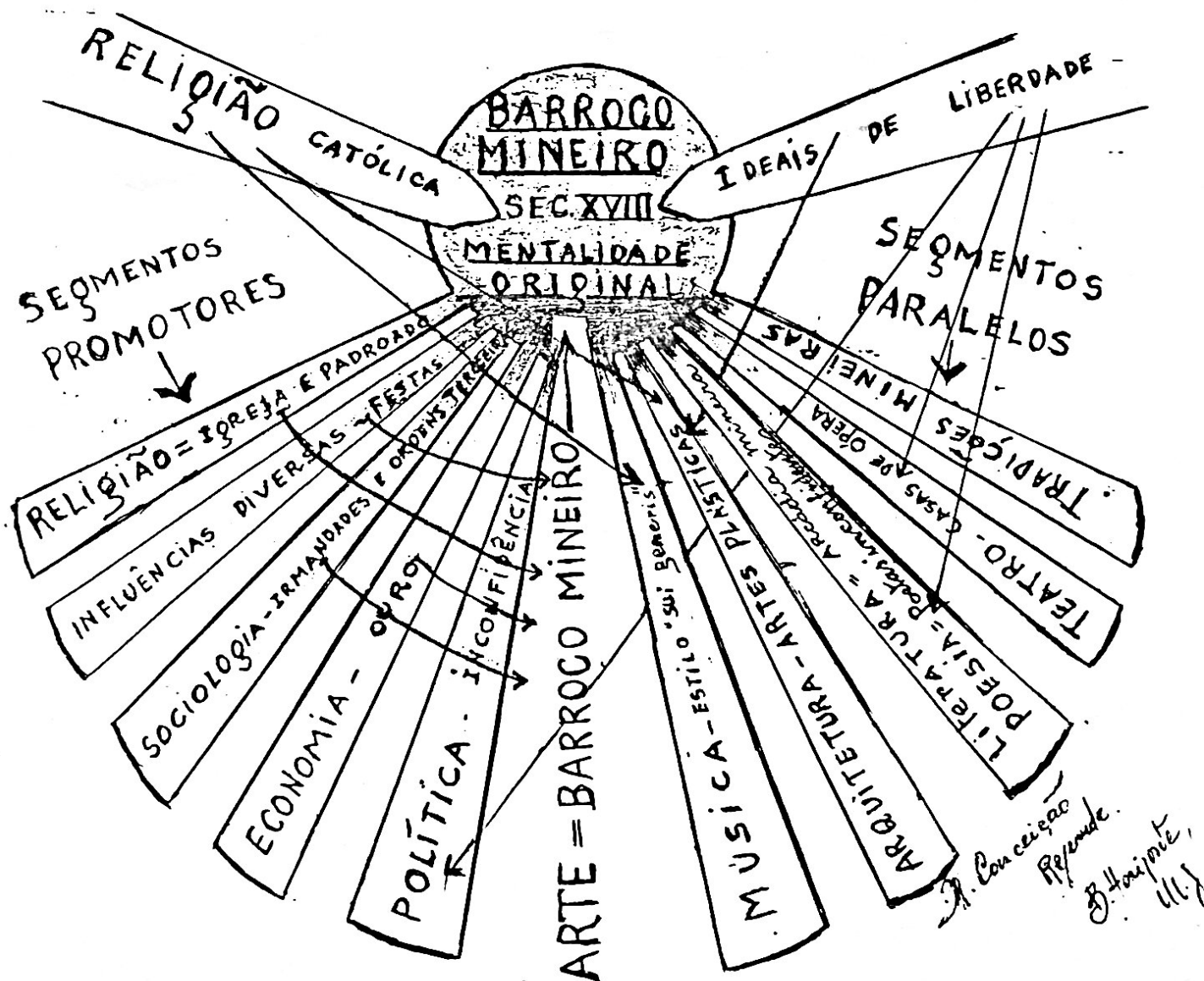
ARTE: EXPRESSIONISMO.

CULTURA

- Na Europa, a excelência da Cultura na fase iluminista é retratada pelo explendor da Arte e pela Literatura com o Arcadismo.

- O Barroco Mineiro é uma cultura elaborada, desenvolvida com mentalidade própria, original. No Brasil foi o primeiro momento de uma cultura integrada, com características típicas.

  Nas artes em geral, é a fase de depuração do barroco pesado, austero, para o rococó que torna o barroco mais leve, gracioso, requintado e cujos padrões são ditados pelo formalismo.

  Na Literatura encontra-se uma reação contra os exagêros do cultismo e do conceptismo; os escritores e poetas estavam integrados numa "consciência de nacionalidade" contrária ao absolutismo, redundando em manifestação social, política e econômica, culminando com a Inconfidência.

A MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO

Por M. Conceição Rezende

A pedido da Autora, li e reli esta síntese que me parece de valor universal.

Como não sou capaz de criticá-la, sugiro á Autora remete-la ás autoridades competentes no assunto.

Na opinião de um portentoso filósofo finalista brasileiro, cultura é conceito de vida: ou é ANGÉLICA ou então é DEMONÍACA. E, entendo eu, a MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO, passou a ser ANGÉLICA, é cristã.

Belo Horizonnte, Estado de Minas Gerais - Brasil

Aos 05/02/1993

Aurélio Rezende

A MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO

Por M. Conceição Rezende

A pedido da Autora, li e reli esta síntese que me parece de valor universal.

Como não sou capaz de criticá-la, sugiro á Autora remete-la ás autoridades competentes no assunto.

Na opinião de um portentoso filósofo finalista brasileiro, cultura é conceito de vida: ou é ANGÉLICA ou então é DEMONÍACA. E, entendo eu, a MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO, passou a ser ANGÉLICA, é cristã.

Belo Horizonnte, Estado de Minas Gerais - Brasil

Aos 05/02/1993

Aurélio Rezende

Prefacio
Barroco Mineiro

A MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO

Por M. Conceição Rezende

A pedido da Autora, li e reli esta síntese que me parece de valor universal.

Como não sou capaz de criticá-la, sugiro á Autora remete-la ás autoridades competentes no assunto.

Na opinião de um portentoso filósofo finalista brasileiro, cultura é conceito de vida: ou é ANGÉLICA ou então é DEMONÍACA. E, entendo eu, a MÚSICA NA CULTURA DO ILUMINISMO BARROCO MINEIRO, passou a ser ANGÊLICA, é cristã.

Belo Horizonnte, Estado de Minas Gerais - Brasil

Aos 05/02/1993

Aurélio Rezende

# *O Barroco Mineiro*
# *Época*

*Segunda metade do Século XVIII em Minas Gerais – Brasil. É a terceira civilização das Américas (precedida pelos Astecas ao norte e pelos Incas no Peru).*

## *Fase Áurea*

O descobrimento do ouro em Minas Gerais só ocorreu na última década do século XVII; a fase áurea foi a dos setecentos **simultaneamente ao esplendor das manifestações de seu barroco artístico** que, outrossim, foram amplamente projetadas no século XIX porque a dinâmica da cultura e das artes ultrapassou o início da fase de declínio da mineração atingindo o século seguinte.

Em toda essa época o barroco, em sua irradiante opulência, não se limitou ao plano das artes plásticas e atingiu a literatura, a música, a política; além da manifestação artística com suas características próprias, a sua difusão foi tão ampla que se convencionou chamar "Barroco Mineiro" a um estilo de vida, abrangendo todas as atividades sócio-culturais. Se antes a expressão era pejorativa porque se opunha ao rigor clássico, em terra mineira, ela foi valorizada pelo fato indiscutível de representar uma civilização magnífica que floresceu ao brilho do ouro que brotava da terra dadivosa. Assim sendo, essa expressão hoje significa um modo de ser e de viver com raízes muito antigas projetando-se mesmo nas modernas criações; observa-se que a percepção visual do homem daquela época fixou-se na contemplação de uma arte de tão alto nível criativo que condicionou um comportamento análogo em todas as manifestações de sua vivência – o denominado "**Barroco Mineiro**".

O movimento foi de tal expressividade que ultrapassou os limites de um estilo estritamente de arte; hoje refere-se ao barroco como um estilo de vida, uma mentalidade ou o comportamento combativo de um povo que lutou pela sua liberdade pois a exploração de ouro gerou contradições sociais, econômicas, políticas e, conseqüentemente, artísticas: eis que surgiu uma arte original, testemunha da civilização mineira da época.

Barroco era, ~~sem dúvida~~, o ambiente em que viviam e a maneira como se comportavam: a paisagem urbana, a arquitetura e a estatuária marcadas pelo gênio do Aleijadinho, as cores da pintura de Athayde, o fausto da sociedade colonial seduzida pelo ouro, as teatrais festas religiosas, a pompa das cerimônias exaltadas pela música criando a atmosfera circunstancial do rito católico e, enfim, a exuberância de detalhes típicos da região entre montanhas.

É o século mineiro do Iluminismo fluindo no esplendor da atmosfera barroca.

# *Estética Experimental*

A estética da musica é experimental: estuda a essência específica das impressões sonoras. É preciso diferenciar bem a teoria da música e a sua estética: a teoria domina a técnica, a estética espiritualiza-a.

Estética experimental é a **substância** de arte das combinações sonoras do **som** aliado ao **ritmo** para "**expressar**" a música. A estética musical constitui a "**essência específica**" das "expressões" sonoras.

Sua tarefa é buscar a **essência específica** da obra de arte e do belo na forma musical; por isto se distingüe das disciplinas teóricas e práticas da musicologia que considera a música em seus elementos naturais, materiais, fisiológicos, na composição técnica.

Segundo Riemann ("in" Elementos de Estética Musical), **é à estética que compete**:

a) demonstrar em que consiste a força elementar dos fenômenos melódicos, dinâmicos e agógicos (música como **expressão**, como **comunicação** e como **vontade**);

b) definir o belo musical, isto é, determinar as **leis de ordem e unidade** cujas relações incitam o espírito que os contempla (música como **representação**);

c) apreciar a faculdade que pode ter a música só ou em colaboração com outras artes, de determinar associações de idéias determinadas, caracterizar, ilustrar e representar, ou seja, fazer passar os fenômenos sensacionais do espírito do compositor, do executante ou do ouvinte, para o da "**idéia representada**" (idéia musical)

## *Idéia Musical*

É a **imagem abstrata** do conteúdo significada nos elementos constitutivos e formais da música. É comunicada e percebida pelo ouvinte através da **linguagem musical**.

É a idéia que a obra encerra e cuja mensagem vai ser captada pelo ouvinte; geralmente o conteúdo se desdobra na **forma** (Ver E. Hanslick: De lo bello en la musica - Ricordi Americana).

A "***idéia musical***" que vai ser comunicada pela **linguagem** (meio de comunicação) é identificada como mensagem. É a "imagem" expressiva do **conteúdo**, criada com os elementos constitutivos da música conforme a "forma de expressão": é substância de arte musical.

## *Criação Musical*

Temos dois grandes aspectos a considerar na "criação musical": o primado da **estética**, que domina e espiritualiza a obra de arte e a **técnica** (estruturação) que é o meio de atingir a estética.

A teoria domina a técnica; a estética espiritualiza-a. A música é a mais etérea e a menos material das artes; sua projeção é temporal, porque flui no tempo.

## *Expressão*

É a revelação abstrata e objetiva de uma idéia em forma sensível.

A expressão de um conteúdo se faz com a idéia musical que é uma consciente elaboração dos elementos constitutivos e orgânicos da música, com a finalidade de expressar sonoramente. A "idéia musical" **é a própria "mensagem" do conteúdo** a ser comunicado através da linguagem.

# Música – Estética Experimental

## Expressão

Em princípio "**expressão**" é o objetivo que o artista tem de **comunicar** algo.

Em se tratando de arte musical compete ao executante **compreender** o conteúdo psicológico da obra de arte (até adivinhar se for preciso) para "**expressar**"; corresponde, assim, a interpretar a obra musical.

Isto depende, na realidade, de faculdades de ordem pessoal e a "**expressão**" é impossibilitada de se reger por leis absolutas; cada pessoa tem sua própria forma de expressão e também a maneira própria na diversidade de ver e sentir a emoção que vai expressar.

Portanto, a "**expressão**" derivada da obra de arte musical não é uniforme em seus princípios, dependendo antes da vida psicológica do artista como talento, temperamento, caráter, cultura, etc.

Por este motivo, é muito raro encontrar dois artistas que estejam absolutamente iguais na interpretação de uma obra de arte, embora ambos buscam expressar um ideal de beleza.

## Barroco Mineiro

Quanto à "**expressão**" da música que caracteriza esta época, o **termo "barroco" enquanto forma de expressão**, corresponde ao expressionismo. Manifesta-se na música com uma função ritual da liturgia católica, em formas de expressão grandiloqüentes e ornamentação pomposa; aparecem ornamentos e preciosismos tipicamente barrocos com exuberância de detalhes para impressionar de maneira muito sensorial. Outra maneira de expressar o barroco é na orquestração (em seus primórdios) que busca o "colorido" na variedade de timbres dos instrumentos adotados. Na realidade, a partir do barroco, a forma de expressão em música é expressionista (objetiva com a música barroca e romântica) e impressionista (subjetiva com base na "**impressão**").

## O Expressionismo

A palavra "**expressionismo**" generalizou-se na estética musical afirmando uma teoria estética que afirma o parentesco entre as artes; pretende que a obra de arte seja uma imediata aparição espiritual em forma sensível; faz a união entre as cores e os sons: assim sendo uma sinfonia para o ouvido seja também uma sinfonia para os olhos.

Na arte moderna "expressionismo" indica uma teoria estética apresentada por A. Schering.

No Barroco Mineiro aplica-se também a palavra "expressionismo" procurando traduzir objetivamente os instantes psicológicos individuais e os momentos agudos da emoção. Ao contrário da arte moderna que não tem conteúdo intelectual obrigatório, o barroco é uma espécie de "**expressionismo interior**" de um conteúdo psicológico obrigatório, sensorial e muito complexo.

Neste plano ele se apresenta relacionando-se com a psicanálise que conduz à musicoterapia.

# Forma de Expressão

A música é arte de projeção temporal que flui no tempo; é considerada como uma imediata expressão espiritual em **formas sensíveis** nas quais se apresentam as combinações sonoras.

O barroco propriamente dito não existe na música tal qual como nas artes plásticas (artes de projeção espacial que permanecem estáticas no tempo), na arquitetura e, ainda mesmo, na literatura onde aparecem gêneros típicos do barroco com outros nomes próprios.

Em música, a forma de expressão passa diretamente da forma simbólica (característica da música antiga) para a busca da forma de expressão clássica (que é a "música pura", instrumental) que vai se desenvolver no período barroco e se definir no século XVIII com o classicismo musical.

### *Forma de Expressão*

A forma de expressão em música só pode ser considerada expressionista quando tem a influência das artes plásticas com as quais está interligada. É o caso típico da música do Barroco Mineiro em que as artes plásticas fazem "interação" com a música.

### *Idiomática*

As formas mais simples de expressão da música colonial mineira e sua essência tornam-se complexas em sua idiomática pois, além da adequação ao texto litúrgico (a cujo objetivo se propõe), apresenta, por outro lado, conexões com o ambiente histórico e social: esta é de tão mais difícil captação no reino dos sons, quanto mais abstrata se torna a música e a expressão mais confiada à pura matéria sonora.

### *Visão atual*

#### *O inter-relacionamento das artes no Barroco Mineiro*

As obras de arte refletem o ambiente de civilização da época em que foram concebidas e as influências que incidiram entre elas, apresentando à posteridade um processo de "**interação**" que justificou o expressionismo no barroco mineiro.

"***Toda grande obra de arte tem duas faces: uma virada para a sua própria época e outra para o futuro***" (Daniel Barenboim)

Parece-nos óbvio que a expressão "**barroco**" foi usada genericamente por conotação com o estilo predominante nas artes plásticas ou na arquitetura da época; há impropriedade no termo para definir o estilo musical.

O *Tercio*, autógrafo datado de 1783 (assinado apenas Lobo de Mesquita), é obra escrita para solista, coro e conjunto de cordas, com contínuo. É a mais antiga composição escrita em partitura por compositor brasileiro apresentada oficialmente ao mundo musical. Este fato comprova a vanguarda da escola mineira no século XVIII e a situa entre as primícias da história da música brasileira.

A origem deste manuscrito é Mariana, Minas Gerais, sede do arcebispado (a mais antiga diocese de Minas Gerais fundada em 1745 pelo papa Bento XIV); foi encontrado junto aos manuscritos antigos de música, arrolados por D. Oscar de Oliveira, arcebispo; a coleção encontrava-se na biblioteca do Palácio Arquiepiscopal de Mariana, Minas Gerais, onde se encontram também livros raríssimos.

O texto compreende a recitação do terço do rosário em louvor a Nossa Senhora e é aplicado em funções paralitúrgicas do culto católico. A obra é dividida em cinco trechos usando o latim e o vernáculo:

1. "Difusa est gratia in labiis tuis propterea benedixite Deus in aeternum".
2. "Padre nosso q'estais nos Ceos santificado seja o Vosso nome venha a nos o Vosso Reino seja feita a vossa Vontade assim na terra como no Ceo o Pão nosso de cada dia nos dai hoje perdoainos as nossas dívidas assim como nós perdoamos aos nossos devedores e não nos deixeis cahir em tentação mas livrainos de mal amen".
3. "Duetto Ave Maria cheia de graça o Senhor é convosco Bemdita sois Vós entre as mulheres bemdito é o fruto do vosso ventre Jesus".
4. "Santa Maria May de Deus Rogai por nós pecadores agora e na hora da nossa morte amen".
5. "Duetto Gloria Patri et Spiritui Sancto Sicut erat in principio et nunc et Semper et in Saecula saeculorum amen".

O "Amen" final é uma reiteração do conteúdo do texto. O conjunto instrumental usado é: violino I, violino II, viola; as vozes, soprano, alto e baixo, violoncelo com cifragem. Nas obras de J. J. E. Lobo de Mesquita é comum o uso de pequenos conjuntos constando geralmente de violinos, viola obrigada, flautas (ou oboés), trompas e baixo. Deixando à parte a função melódica dos violinos (sempre muito trabalhada) os demais instrumentos atuam com a função de RIPIENO

O tom empregado é sib; o compasso 9/8; o andamento inicial é *troppo andante* (escrito abreviadamente) para o trecho "Difusa est gratia". No segundo trecho — o "Padre nosso" — o tom é sol, o compasso é indicado c. 3/4 e o andamento é andante. O terceiro trecho é a "Ave Maria" em "duetto" com o tom, compasso e o andamento iguais do anterior — o que prevalece também para o quarto trecho: "Santa Maria". O quinto trecho, "Gloria Patri", é ainda em sol, c. 3/4, "duetto". Termina com o "Amen", repetindo-se a palavra em dez compassos.

As claves usadas são: sol para os violinos; dó na terceira linha para a viola e para a voz "alto"; dó na primeira linha para o "suprano" e fá na quarta para o "basso" vocal e o violoncelo. O baixo instrumental é executado por violoncelo e está cifrado. É o contínuo.

**Material empregado**

São 15 folhas em 30 páginas medindo 23,0 x 17,0cm com 7 pentagramas riscados à mão em cada página. As pautas correspondem em ordem vertical: violino I, violino II, viola, soprano, alto, baixo violoncelo (baixo cifrado), escritos em partitura.

A primeira página escrita traz no alto, ao centro, a data de 1783 do lado direito, também no alto, a assinatura do autor: Lobo de Mesquita; abaixo da data, um pouco à esquerda, o título *Tercio*

Toda a escrita foi feita pelo autor.

**Conclusão**

Por sua simplicidade na escrita coral, pela depuração do acompanhamento usando o contínuo, pela sua fluente invenção melódica, a obra tem uma expressão de devoção muito íntima em louvor a Nossa Senhora. Por estes motivos a obra é de imediata assimilação pelo ouvinte — o que nos faz supor uma intenção de Lobo de Mesquita: fazer chegar a erudição ao povo. Esta idéia é consolidada pela escolha das orações mais difundidas — o Pai-nosso e a Ave-Maria — colocados em língua vernácula.

O manuscrito foi registrado no Cartório de Títulos e Documentos da cidade de Mariana, Minas Gerais, no livro B-4, folha 182, sob o número 1359, na data de 31 de julho de 1972. O manuscrito original do *Tercio* pertence ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais.

Relação do acervo do Museu da Música de Mariana, publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais, nºs 719 e 720, de 12 e 19 de julho de 1980, dedicado a Mariana, MG

# Acervo de Mariana (Pesquisa de Conceição Rezende)

Total de Peças: aproximadamente 400.

Apresentam-se aqui apenas algumas cujos autores vêm indicados. Em ofícios e novenas destacam-se: a obra escrita em partitura de Lobo de Mesquita: *Difusa est gratia; Padre-nosso e Ave Maria* e ária a solo para se cantar ao pregador, também de J. J. E. Lobo de Mesquita (ambas completas).

**J. D. C.:** *Hinos para a Festa e Pentecoste* (completo)

**Miguel Theodoro Ferreira:** *Novena da Conceição* – responsórios

**Miguel Theodoro Ferreira:** *Gradual e Ofertório ao Divino Espírito Santo; Matinas de Natal* (completa)

**Francisco Gomes da Rocha:** *Invitatório Veni – Adoremus e Santa Maria*

**Francisco Gomes da Rocha:** *Spiritus Domini a 8 vozes e Alleluia; 8* motetos diversos a N. Senhora da Assunção

**Ignácio Parreira Neves:** *Oratória ao Menino Deus para a Noite de Natal*

**José Joaquim:** *Magnificat, Ladainha e Missa*

**José Roiz Domingues de Meireles:** *Antífona Portuguesa de Santa Rita*

**Capitão Manoel Dias d'Oliveira:** *Magnificat, Gradual: Fuga do Egito*

**José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita**

- *Antíphona – Regina Coeli Laetere* (Cópia de 1779 – completa)
- *Antíphona – Zelus Domus Tuae* (Cópia de 1779 – completa)
- *Antíphona – In pacem in idipsum* e *Lamentações de Jeremias* (completa)
- Matias da Ressurreição: *Surrexit* e *Cum transisel*
- *Tractus e Missa para o Sábado Santo*
- Salmo: *Laudate pueri Dominum* para falecidos meninos, e *Mgnificat* alternada
- *Gradual e Ofertório para a Missa de Quinta-feira Santa*
- *Gradual e Ofertório para a Missa da Ressurreição*

**Padre João de Deus Castro Lobo:** Responsório *Credo quod Redemptor.*

**José Américo da Silva:** *Magnificat* (completa)

**Padre José Maurício:** *Credo*

**José Maurício Gratias:** *Memento Para ofic... de Defuntos*

**Lucas Corrêa:** *Selecta Chrisma*

**J. J. E. Lobo de Mesquita:** *Missas – Kyrie e ...ia;* 3 lições e missa para ofício de defuntos

**Manoel Dias d'Oliveira:** *Missa* do 8º tom

**Gualberto:** *Credo, Sanctus, Benedictus* e *Ag...i* (mui... s)

**Missas sem indicação de autores:** *Missa ... apóstol... a dos Anjos; Missa de São Miguel ... issa d... Senhora; Missa para as Virgen... Gradua... Credo, Kyrie e Gloria*, etc. (partes muito antigas).

**José Joaquim:** *Missa, Ladainha e Magnificat*

**Semana Santa:** Partes muito antigas de *motetos para os Passos.* Toda a liturgia de *Semana Santa,* desde *Dominica Palmarum* até as *Matinas da Ressurreição,* sendo muitas obras de Lobo de Mesquita.

**Música Profana:** Há um hino comemorando a integração do Brasil ao Reino de Portugal. É uma obra completa a D. João VI, para vozes e orquestra. Segundo Augusto de Lima Junior, esse hino é de autoria de Tristão José Ferreira. Não há qualquer indicação, embora a obra esteja completa.

## *Acervo de Barão de Cocais*

A pesquisa dos manuscritos de Barão de Cocais foi feita pelo compositor Padre José de Almeida Penalva, que elaborou um excelente relatório. O resumo final consta de: *Te Deum*: 9 peças; ladainhas: 23 peças; ofícios e novenas: 21 peças; missas: 55 peças; Semana Santa: 24 peças; fúnebres: 18 peças. Total de Peças: 223.

***Compositores e local de atuação:***

**Amélio Augusto de Figueiredo, Santa Rita Durão**: 3 obras: M; SS; ON.

**Antônio Faustino, Santa Rita Durão**: 1 obra: ON.

**Bento Pereira, São Miguel**: 1 obra: SS.

**Emílio Soares, Sabará** (?): 1 obra: L.

**Fortunato Mazzioti, Rio (adventício)**: 1 obra: M.

**Francisco Barreto Falcão, Sabará (?)**: 2 obras: TD; M.

**Francisco Manoel da Silva, Rio**: 4 obras: M; M; TD; L.

**Francisco de Mello Rodrigues, Rio**: 1 obra: L.

**Francisco de Sales Couto, Ouro Preto (?)**: 2 obras: M; M.

**Guilherme Schulze, Ouro Preto**: 1 obra: ON.

**Jerônimo de Souza Lobo, Ouro Preto**: 2 obras: ON; M.

**Joaquim de Paula, Ouro Preto**: 4 obras: L; M; M; M.

**João de Deus de Castro Lobo, Mariana**: 3 obras: L; ON; M.

**José Felipe Correa, Ouro Preto**: 1 obra: M.

**José Joaquim Lobo de Mesquita, Diamantina** (?): 4 obras: L; L; TD; ON.

**José Joaquim dos Santos, Diamantina**: 1 obra: M.

**José Maria Xavier, São João Del-Rei**: 2 obras: TD; M.

**Pe. José Maurício Nunes Garcia, Rio**: 5 obras: M; M; F; F; F.

**José Rodrigues Dominguez de Meireles, Pitangui**: 1 obra: ON.

**Lial (Antônio Leal Moreira (?) ou Sexto Leal (?), Portugal**: 1 obra: M.

**Luciano Antônio do Valle Meirelles, Portugal**: 2 obras: ON; ON.

**Manuel Dias de Oliveira, Tiradentes**: 3 obras: TD; ON; F.

**Marcos Coelho (pai ou filho), Ouro Preto**: 2 obras: L; ON.

**Miguel Theodoro (Ferreira), Ouro Preto**: 1 obra: ON

**Severino Salustiano da Silva, Entre Rios**: 1 obra: M.

**Peças completas e incompletas do acervo de Barão de Cocais:**

- **Peças certamente completas**: 11
- **Peças duvidosamente completas**: 12
- **Peças quase completas com falta de percussão ou de baixo instrumental: 5**
- **Peças com parte vocal completa, havendo probabilidade de a instrumentação não ser prevista**: 17.
- **Peças com a parte vocal completa e com a instrumental incompleta**: 19.
- **Obras das quais se encontrou só parte**: 64.

Na pesquisa do Padre José de Almeida Penalva encontram-se também os nomes de 34 proprietários de obras, provenientes de diversas localidades. Esses mesmos nomes são encontrados também no acervo de Mariana.

Nessa relação de Barão de Cocais não consta a música profana que é constituída, de modo geral, para bandas.

Conclui-se pela existência de 25 compositores certos e 2 duvidosos, assim distribuídos: do século XVIII há 9 compositores certos e 4 duvidosos; do século XIX, há certamente 14. Ouro Preto comparece com 6 compositores, o Rio com 3, Sabará com 2 e as demais cidades com 1 cada uma.

A maior parte do acervo é proveniente de Catas Altas (considerando naturalmente as obras cuja proveniência de proprietários é conhecida), do Sr. Bruno Pereira dos Santos, com 40 peças. Em segundo lugar, temos Santa Rita Durão, do Sr. Frutuoso de Mattos Couto, com 17 peças. Em terceiro, a família Donato Correa, com 14 peças. João Batista Militão colabora com 8 peças; João Henrique Ângelo, Fortunato da Silva, Caetano Souza Telles Guimarães e A. T. R. Lima com 3, Juvelino Mineiro com 2 e os demais proprietários com 1.

A conclusão textual do padre José de Almeida Penalva é a seguinte: *Gostaríamos de apontar as possíveis descobertas absolutas. Por falta ainda de exame mais detido ou por inexistência de monografias paralelas, não podemos ajuizar, com segurança, a respeito. Alguns nomes contudo parecem não ser conhecidos, como Amélio Augusto Figueiredo, José Filipe Ferreira, Luciano Antônio do Valle Meirelles. Igualmente é bem possível que sejam descobertas absolutas* o Tremil Mundus *e* o Signatum est, *de Lobo de Mesquita;* a Primeira Missa e o Libera me, *do Padre Maurício, bem como o* Invitatorium, *de Francisco Gomes da Rocha* (que se encontra também no acervo de Mariana).

## *Acervo de Barra Longa*

(Pesquisa de Conceição Rezende)

As peças musicais de Barra Longa, que estão no Arquivo Eclesiástico de Mariana, foram cedidas para estudo e estão no Arquivo Eclesiástico de Mariana, foram cedidas para estudo e estão sob a custódia do Sr. José Trindade, residente em Mariana e pertencem à banda de Barra Longa.

Os manuscritos são muito bons, bem conservados e conferem, em obras, cópias e caligrafia, com os de Mariana, de tal forma que as obras se completam no confronto das partes encontradas. O mesmo acontece com as peças de Francisco Manoel da Silva, em relação às de Barão de Cocais e, em menor quantidade, com as de Mariana também.

Esse acervo foi entregue pessoalmente à D. Oscar de Oliveira, para ser feita a pesquisa. É uma novidade para os músicos mineiros encontrar como chefe de escola em Barra Longa o compositor José de Vasconcellos Monteiro, português, radicado no município de Ponte Nova em Minas Gerais: músico de excelente formação, deixou uma vultosa produção musical. No arquivo de Mariana constam algumas obras suas, duas das quais se

mencionam aqui: a *Ave Maria* (que não segue a letra tradicional da referida oração), em que se encontra o seu autógrafo, reconhecido por sua filha Zota Vasconcellos Naves e suas netas, entre elas a professora da Escola de Música da UFMG Carmem Silvia Vieira de Vasconcellos, também compositora. A família possui muitas composições suas, mas, segundo o padre José de Vasconcellos (neto do compositor), membro do Conselho Federal de Educação, uma parte mais original está em um colégio salesiano. A outra peça da qual se faz menção é uma *ópera* mesmo, denominada *Cezandi Bazam*, a única até hoje encontrada nesta pesquisa. Foi localizada apenas uma página referente ao *sax em si. bemol*, a indicação dessa página é *D. Cezandi Bozana Por José de Vasconcellos Monteiro.* 1º ato – *Introd. – levanta-se o pano*. A parte se refere ao 2º e ao 5º atos. Sua filha informou que a ópera é completa e que tentará arranjar cópias para o arquivo de Mariana. Foi até a presente data, a única ópera, dos mineiros antigos, encontrada.

Um instrumento muito usado na época, em Barra Longa, foi o oficide (vulgarmente apelidado de *serpentão*, por ter um formato semelhante ao dos ofícios). No acervo de Barra Longa há uma obra denominada *Variação para ophicleide*, de Márcio Varjão (?), com outros instrumentos de banda. Tudo indica tratar-se de peça do século XIX bem avançado.

Entre as peças de música popular (a grande maioria é para banda), encontram-se duas modinhas, denominadas *Acaba de Assassinar-me* e *Desde o Dia em que te vi*, além de uma terceira denominada *O Lundun* ... ito popular e satírica.

O acervo de Barra Longa ... a de 6 *Te deum*, entre os quais os de Francisco Manoel da Silva, Paulo Pinto e do ... e José Maria Xavier.

Entre as 5 ladainhas enco... se a indicação dos seguintes autores: Antônio Júlio Machado, Augusto G... s, Pinto, ... ula.

Na área de *Of* ... *e No* ... s encontra-se: José de Vasconcellos Monteiro, *Ave-Maria*: 2 vozes e órg... ntônio ... o Machado, *Si queris miracula* e *Tantum ergo*; Padre João de Deus Castro ... o, *Nov* ... *da Conceição*. Esta novena é tradicional em Mariana, terra natal do autor, e ... bém en ... ro Preto. Esta pesquisa contou com a colaboração do Dr. José Salim Mansu...

Além dessas p... s citadas ... contram-se outras sem indicação de autor: *Laudate* e *Magnificat*, solo ao p... dor Jam ... etc.

Entre as peç... le Seman ... anta encontramos cópias idênticas às de Mariana, completas, de José ... quim Eme... Lobo de Mesquita. É curioso que em algumas partes aparece o apelido d... utor: *Mirico.* ... ) – *Antiphonas: Zelus Domms, Astiterunt, In pace in idipsum* e *Lament*... *s de Jere* ... *s Profeta*. Estas obras, que são compostas de volumosas páginas, ... stituem u ... parte das obras de grande vulto de J. J. E. Lobo de Mesquita.

São encontrad... m indic ... de autor partes de música para o ofício de Domingo de Ramos, de Sábad... Aleluia ... Ressurreição; montetos para os Passos e peças para Septenário das Dores...

Na área de m... para ... s fúnebres sobressai um *Libera me*, do padre José Maurício Nunes Ga... ecen ... nte reconhecido pela Professora Cléofe Person de Mattos, especialista ... isica ... se autor.

Além dos div... s res, ... órios, encontra-se ... na curiosa obra denominada *Encomendações de* ... *as*. Esse ... de música é ... rico português, baseado no culto dos mortos. Cant... à noite, n ... ncruzilha... dos caminhos, nos lugares altos dos povoados, ou em fr... e aos cem... er ... l na Qu... a. A referida obra não traz indicação de autor. T... ido trazida de Portugal por José de Vasconcellos Monteiro?...

***Missas.*** **É preciso notar que nba Música setecentista mineira o gênero *missa* foi muito** bem tratado, resultando obras de grande valor artístico e uma produção enorme.

Uma explicação se faz necessária: a construção formal não é igual à usada no século XX, até a reforma litúrgica. As partes do *Ordinarium Romanum*, na forma música são

absolutamente independentes, em duas seções: a que se chamava *Missa* constava das partes fixas da liturgia, compostas do *Kyrie* e do *Gloria*; a outra, chamada *Credo*, compunha-se das partes fixas: *Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*. Não havia nenhuma correlação música entre as duas obras, daí os compositores escreveram missas (*Kyrie* e *Gloria*) e credos (*Créd Sanctus, Benedictus* e *Agnus*).

Além dessas partes, consideradas fixas na liturgia da missa, eram musicadas as partes móveis, isto é, gradual e ofertório. Cada uma destas seções independentes era considerada uma obra musical completa.

No acervo de Barra Longa, a área referente a missas é a mais importante. São 25 obras, das quais citam-se as seguintes, algumas sem indicação de autores:

*Missa de Marcos*, de Marcos Coelho Netto; *Missa Paula; Kyrie e Glória* (escrita muito antiga); *Missa*, de Padre José Maurício Nunes Garcia; *Missa de São José*, de José de Vasconcellos Monteiro; *Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*, de J. J. E. Lobo de Mesquita; *Credo*, em ré; *Credo de Nossa Senhora*, de José de Vasconcellos Monteiro, *Credo*, de Antônio José da Silva (Pouso Alto); *Credo*, de José Maria Xavier (completa – São João Del-Rei); *Intróito e Ofertório da Missa da Conceição (Ave Maria)*; *Credo*, do Padre João de Deus Castro Lobo; *Missa de Leal*; *Missa Italiana*; *Missa da Assunção*, de Agostinho Nunes; *Missa da Conceição* – o credo é do padre João de Deus Castro Lobo; *Kyrie e Glória* – no *Kyrie* há uma fuga; *Missa em mi bemol*, de Francisco Manoel da Silva; *Credo*, Jerônymo de Souza; *Credo* de Maciote; *Missa em mi bemol*, de J. J. Emerico Lobo de Mesquita; *Missa da Assunção, Missa a duas vozes*.

Além dessas, há muitas partes não identificadas.

## *Acervo de Piranga*

O acervo de Piranga ainda não foi classificado. Foi feito apenas o levantamento do material, pelo Reverendíssimo Padre Renato, do Seminário de Mariana e consta de:

- **Missa de Suassuy**, composta em 1552; **Missa**, por João do Couto; **Credo**, de Maciote; **Missa Moura**, reproduzida pelo Pingente; **Missa, Serzul**, proveniente do Alto do Rio Doce; **Missa**, de Justiniano Ribas; **Credo**, por Jeronymo de Souza; **Missa segundo**, de Lial; **Missa**, de Francisco de Sales; **Credo**, de Leôncio; **Missa Quarta**, do maestro Francisco Chagas. **Missa da Piedade, Missa das Dores, Missa de Réquiem**; **Missa a Três Vozes**, proveniente de São Domingos, **Missa**, do padre João de Deus Castro Lobo; **Missa da Roça**, reprodução e cópia do Pingente (Alto do Rio Doce), de J. G. F. Dunga; **Credo**, de Salles Couto; **Missa**, do Padre Joaquim de Paula; **Ofício para Sexta-feira Santa**, cópia do século XIX; **Responsório e Invitatório para Matinas da Ressurreição**, cópias do século XIX; **Canto das 3 Marias**, proveniente de Barra do Bacalhau – cópias do século XIX; **Dominica la Palmis**; **Ofício de Ramos**, proveniente de Ubá; **Antífonas para 4ª, 5ª e 6ª Feira Santa**; **Bradados** ou **Canto da Paixão**, **Antífonas para lava-pés**. Outra **Antífona** – cópias do século XIX; **Ofício de Trevas**, cópias do século XIX; **Tracto para Sábado Santo**; **Motetos para procissão de Passos**, cópia do século XIX; **Responsório para Nossa Senhora das Dores**; **Stabat Mater**, cópias do século XIX; **Popale meas**, cópias do século XIX; **Tracto** para instrumentos, de Jeronymo de Souza Sobrinho; **Antífonas**, cópias de 1821; **Antífonas de Benedictas**; **Ploraos**, cópias do século XIX; **Tremit mundo**; **Te Deum** dos seguintes autores: I... A. Silva Guimarães, padre João de Deus Castro Lobo, José Joaquim Correia, Francisco Manoel da Silva, João do Couto, e outros sem indicação de autores; **Ladainha**, 21 – entre as quais são indicados os seguintes autores: José Joaquim, João do Couto A. de Menezes, Augusto Gomes, F. Sales, Francisco Atanásio, Marcos Coelho Neto, Jeronymo de Souza, Leôncio Francisco das Chagas, Joaquim de Paula, Francisco Manoel ...

Algumas ladainhas têm curiosos títulos, como: **Ladainha das Freiras**, **Ladainha das Bombas**, **Ladainha da Companhia da ... do Estado**, **Ladainha de Roma**.

Novenas com os seguintes títulos: **da Senhora da Conceição, Novena a Nossa Senhora** com partes de oficlide (cópia do século XIX), **Novena do Espírito Santo.**

Muitos motetos avulsos, sendo muitas cópias do século XIX. O total de peças do acervo é de 116.

## *Acervo de outras localidades*

O arquivo de Mariana ainda possui, em número muito reduzido, peças de Cachoeira do Campo, Furquim, M. Horta, Ouro Preto, etc.

A seção de Música profana referente sobretudo a bandas é volumíssima e não pôde ser ainda classificada, porque demanda muito tempo e trabalho. Deve-se citar aqui a arquivista Maria Ercely Coutinho, que separou todo o material e faz a conservação do mesmo.

## *Conclusão:*

Valorizar as obras de um passado ilustre de Minas Gerais não pode ser apenas o orgulho de possuir os originais mas deve-se a longa tarefa de restaurá-los e divulgá-los, para serem transformados em sons, como os que ressoaram nas abóbadas grandiosas das setecentistas igrejas mineiras, marcadas pelo fulgor do ouro e pela sensorial opulência de um requintado barroco.

**(Extraído de CULTURA, publicação oficial do Ministério da Educação e Cultura, Brasília, pág. 4 a 15, out/dez. 1974, págs. 58/711)**